

Een rukwind en een heksentoer

Hugo Claus' vertaling van Jorge Luis Borges' 'El tango'

Linde De Potter

In een van zijn 'Dagboekbladen' in de bundel *Van horen zeggen* (1970), met als titel '18 (Vertalen)', dicht Hugo Claus: 'Vandaag *Tango* van Borges vertaald. / [...] Het kraakt aan alle kanten, / en het waggelt, dit treurlied van een dans' (1970: 68). De dichter, die nochtans geen schrijver van poëtische reflecties heet te zijn, staat in de verzen stil bij de vertaling van Borges' 'El tango' uit het Spaans (Borges 1964: 36–37). Gek genoeg is er in het regulier gepubliceerde oeuvre van de auteur geen enkele tekst terug te vinden die aanspraak kan maken op deze beschrijving. 'De tango', de vertaling waarvan sprake is, staat enkel afgedrukt in de programmabrochure *Tango* van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) uit december 1967.¹ Waarom Claus de tekst niet in een bundel heeft opgenomen, is niet bekend. Wellicht speelt het feit dat de tekst op commissie is geschreven hier een rol (cf. Wildemeersch 2000: 11). Het bijschrift bij het gedicht verklaart immers dat 'De tango' een vertaling is van het gedicht 'El tango' van Jorge Luis Borges dat speciaal voor de brochure bij Slawomir Mrozek's toneelstuk *Tango. Komedie in 3 bedrijven* (in een bewerking van H.C. Pernath en Frans Beukelaers) is geschreven. Ik geef de vertaling van Borges' gedicht (Claus 1976a) hieronder integraal weer:

DE TANGO

door **Jorge Luis Borges** (Buenos-Aires 1899).
Laureaat – samen met Samuel Beckett –
van de Prix International de la Littérature 1961.

Vertaling: **Hugo Claus**.

[1] Waar zijn zij? vraagt het treurig refrein
over die er niet meer zijn, alsof er een land
bestond waar Gisteren Vandaag kon zijn
en Nog Van-nu-af-aan.

[2] Waar is, herhaal ik, het dievenvolk
dat in de stegen van modder en stof
of in verlaten wijken de sekte heeft gesticht
van de moed en van de dolk?

[3] Waar zijn zij, nu ondergedoken
die in het epos een episode hebben nagelaten
en in de tijd een fabel, en die zonder haat en
zonder baat of hartstocht elkaar hebben neergestoken?

[4] Ik zoek hen in hun legende, de laatste sintel
die, zoals een verflenste roos in huis
nog iets bewaart van dit dapper gespuis
van de Corrales en van Balvanera.

[5] In welke duistere stegen, in welk braakland
van een andere wereld is de harde schaduw
van wie zelf een donkere schaduw was,

Murana, het Mes van Palermo, nu beland?

[6] En, die noodlottige Iberra (waarover de heiligen zich ontfermen) die op de spoorbrug rondwaarde en daar zijn broer, de Stompneus, doodde die meer vermoord had dan hij, en hem aldus evenaarde?

[7] Een fabelleer van messengevechten is traag in de vergetelheid vergaan.
In gore politieberichten is een heldenzang verloren gegaan.

[8] Maar in de andere sintel, een andere tintelende roos worden zij geheel bewaard onder de as.
Daar schuilen de schitterende moordenaars. Tijdeloos is de druk van hun stille dolk.

[9] Het vijandig mes of dat andere mes, de tijd, heeft hen in de modder gedreven.
Vandaag, over de tijd heen en de gretige dood is het in de **tango** dat deze doden leven.

[10] Zij leven in de muziek, in het snarenspeel van de taaie gitaar die verwoed in de verrukte **milonga** het feest bezingt en de onschuld van de moed.

[11] Op de dansvloer draait de gouden ronde van paarden en leeuwen. Ik hoor de echo van die tango's van Arolas en van Greco die ik heb zien dansen langs de straat

[12] in het ogenblik dat nu gerezen is dat, tegen de vergetelheid, zonder oponthoud zijn smaak van het verlorene behoudt, van wat verloren en wat teruggevonden is.

[13] In die akkoorden schuilen oude dingen: het vluchtig geziene prieel, de ongure binnenplaats. Achter de schuwe muren houdt het Zuidkwartier gitaren en messen klaar.

[14] Deze rukwind, **de tango**, deze heksentoer trotseert de jaren die overbelast zijn en grijs.
De mens, van slijk en tijd gemaakt duurt minder lang dan deze lichte wijs

[15] die alleen maar tijd is. De **tango** doet een veeg, onwezenlijk verleden leven waar alleen waarachtig is de onmogelijke gedachtenis dat men gestorven is als messenvechter in een voorstad, in een steeg.

J.L. B.

“Deze vertaling wordt U aangeboden door de Meubelfabrieken Nova n.v., Nekkerspoel, 21, Mechelen, die sedert 1962, o.a. met de tentoonstellingsgalerij Nova, pionierswerk verrichten op het gebied van het hedendaags industrieel mecenaat”.

In mijn bijdrage wil ik inzoomen op deze vertaling van Claus die onbekend – en derhalve onbemand – is gebleven in de Clausstudie. Concreet wil ik de kladjes van de vertaling, namelijk drie manuscripten van ‘De tango’ die door de auteur zorgvuldig bewaard zijn,³ vergelijken met de tekst in de brochure. Dergelijk tekstgenetisch onderzoek naar Claus’ poëzie is zo goed als onbestaande: er is geen enkele adequate lijst van de verspreide publicaties (die niet als afzonderlijke werken verschenen zijn) en al evenmin is ooit een beschrijving van de manuscripten ondernomen (Jacobs e.a. 2004: 7). Nochtans biedt de studie van deze kladjes vanuit een genetisch-kritisch perspectief de mogelijkheid tot een beter begrip van (de genese van) Claus’ vertaalwerk, diens vertaalpraktijk en diverse toe-eigeningsstrategieën. In wat volgt, zal ik dat aan de hand van de casus ‘De tango’ aantonen.

De genese van ‘De tango’

Een genetisch-kritische analyse is erop gericht het proces van de *écriture* – het leven van de tekst voor de publicatie – te begrijpen. Centraal staat de studie van de *avant-texte*, die, in de woorden van Dirk van Hulle (2007: 34), omschreven kan worden als méér dan de som van de documenten; het is het geheel van de manuscripten van een tekst die ‘pas na een kritische analyse kan worden gelezen als de neerslag van opeenvolgende ogenblikken in een proces’. Een dergelijk onderzoek naar de ‘papieren sporen’ van een auteur (en dus niet van de auteur zelf) behelst een tweeledig doel: enerzijds gaat het om het technisch leesbaar en analyseerbaar maken van de *avant-texte*, zijn evolutie en het interne proces om tot de definitieve vorm te komen (‘wetenschappelijke dimensie’: *donner à voir*), anderzijds gaat het erom de chronologie en de dynamiek van het schrijfproces te reconstrueren (‘interpretatieve dimensie’) (De Biasi 2004: 42). Een dergelijk tekstonderzoek staat dus in functie van een genetisch gefundeerd *literary criticism*.

De nadruk op de kladjes van een literaire tekst veronderstelt een andere kijk op teksten, waarin de gedrukte tekst niet langer als alleen zalmakend en vast wordt beschouwd. Een dergelijke insteek kan heel wat nieuwe gebieden ontginnen voor de literaire kritiek. Ook voor onderzoek naar vertaalprocessen kan een genetisch-kritische analyse vruchtbare resultaten opleveren. Aangezien de *avant-texte* de sporen weergeeft van ‘alle ogenblikken waarop de tekst nog iets volledig anders had kunnen worden’ (Van Hulle 2007: 233), biedt hij de onderzoeker ook inzicht in de keuzes van de vertaler. Verder verschaft hij ook antwoorden op vragen als ‘welke stadia werden doorlopen in het vertaalproces?’ en ‘welke keuzes werden gemaakt en eventueel weer ongedaan gemaakt en waarom?’. De onderzoeker hoeft zich dus niet te beperken tot de brontekst en de vertaling om de logica van het vertaalproces in kaart te brengen, en dat kan alleen maar in het voordeel van de uiteindelijke analyse spelen.

Het beschikbare genetische materiaal van ‘De tango’ bestaat uit in totaal acht folio’s die drie versies van het gedicht presenteren. De manuscripten, die neergeschreven zijn op gebroken wit papier met het watermerk ‘EXTRA STRONG’, zijn niet gedateerd. Een versie bestaat uit twee recto beschreven folio’s van 27,5 op 21,5 centimeter die op iets dikker papier zijn geschreven, met een kleiner handschrift en een dunnere pen. De zes overige folio’s zijn geschreven op dunner papier dat 34,3 op 21,7 centimeter meet. Hieruit kunnen, op basis van het aantal doorhalingen, de grootte en de netheid van het handschrift, twee versies worden gedistilleerd. Eén versie bestaat uit vier folio’s, die heel veel doorhalingen en herhaalde pogingen voor bepaalde strofes bevatten. Een andere, veel nettere versie, bestaat uit twee folio’s. In deze versie komen over het algemeen veel minder doorhalingen voor, met uitzondering van één achterkant, waarop een strofe meerdere keren wordt uitgeprobeerd. De manuscripten moeten geconcipieerd zijn rond 1967 (in de periode tussen de publicatie van ‘El tango’ van Borges in *El otro, el mismo* (1964) en het verschijnen van de programmabrochure *Tango* in december 1967).

De drie versies bevatten elk de vijftien verschillende strofes die in een al dan niet sterk gewijzigde vorm de definitieve tekst vormen. Omdat het hier slechts om drie versies van een vertaling gaat, is het vrij eenvoudig om een teleologische volgorde op te stellen. De kladjes kunnen namelijk niet alleen met elkaar, maar ook met de originele Spaanse tekst en de definitieve tekst in het

programmaboekje worden vergeleken. Genetisch onderzoek bevestigt de volgende teleologie: de tekst op de kleine folio's is de eerste versie, daarna de versie die op vier grote folio's is geschreven; de laatste versie is die op de twee grote folio's (twee recto's, één verso). Deze volgorde wordt ook bevestigd door wat Claus elders verklaarde over zijn schrijfproces (Brokken 1978: 78):

Uit zijn bibliotheek, een apart vertrek tegenover zijn studeerkamer, haalt hij [d.i. Claus] enkele manuscripten. Hij laat me ze een voor een zien. Het handschrift is gaaf en verzorgd, het maakt geen haastige of nerveuze indruk. 'Ik schrijf met de kroontjespen,' vertelt hij. 'Voor de eerste versie gebruik ik een dunne, stalen pen, voor de tweede en derde versie een dikke ronde pen. Het handschrift van de eerste versie is zeer klein, het handschrift van de tweede versie iets groter, het handschrift van de derde versie is groot, helder en duidelijk. Ik noem dat laatste schrift mijn zondags-schrift. Ik typ een manuscript nooit over, het gaat in handschrift naar de zetter.'

Aangezien de kladjes niet genummerd zijn, nummer ik de folio's als volgt (chronologisch en logisch): (T(ango)f(olio)1) en (Tf2) verwijzen naar het chronologisch oudste manuscript van 'De tango', (Tf3), (Tf4), (Tf5) en (Tf6) naar het tweede oudste, enzovoort. Enkel voor folio 7 wordt recto of verso vermeld: (Tf7r/v). Om het overzichtelijk te houden, zijn de strofes genummerd overeenkomstig de definitieve tekst: (Tf3,s4) verwijst bijvoorbeeld naar folio 3, strofe 4. Wanneer een kladversie meerdere weergaves van een strofe bevat, komt na het cijfer ook een letter (in alfabetische volgorde): (Tf7v,15b) slaat bijvoorbeeld op de tweede poging voor de vijftiende strofe op de verso van folio 7.

Op grond van deze teleologische volgorde kom ik tot een genetische classificatie. Dit is een dynamische schematisering waarin de manuscripten worden voorgesteld volgens de operationele logica van het schrijfproces. Omdat 'De tango' sterk vanuit de strofes is opgebouwd, werk ik met een classificatieschema dat gebaseerd is op de opbouw van het gedicht in vijftien strofes. Zodoende kan de genese van de vertaling met behulp van een verticale en een horizontale as visueel worden weergegeven. Verticaal wordt de structuur van het gedicht als een geheel van vijftien strofen getoond; op de horizontale as presenteer ik de progressie van elke strofe zoals die duidelijk wordt uit de opeenvolgende kladversies. Aangezien de eerste kladversie per strofe slechts één versie biedt, is het vrij eenvoudig om de progressie van de vertaling voor te stellen aan de hand van vijftien segmenten. In het tweede klad blijkt Claus voor een strofe soms verschillende pogingen te hebben ondernomen. Van de twaalfde strofe heeft hij bijvoorbeeld drie verschillende versies, die ik omschrijf als s12a, s12b en s12c. In het derde klad heeft de dichter voor diezelfde strofe maar een poging meer nodig.

De genetische classificatie van 'De tango' kan schematisch als volgt worden weergegeven:

Vertalen als herschrijven

In haar essay 'Writing and Translating' wijst Susan Bassnett (2007: 173) erop dat er 'in de hoofden van de mensen' doorgaans een zeker hegemonisch onderscheid bestaat tussen schrijven en vertalen, waarbij het eerste vaak als superieur wordt gepercipieerd, omdat het zagezegd 'origineel' en 'creatief' is. De rol van de vertaler lijkt daardoor louter functioneel, maar niet creatief. Een dergelijke gedachtegang is natuurlijk absurd, aangezien vertalen evenzeer een creatieve daad is: 'translators are all the time engaging with texts first as readers and then as rewriters, as recreators of that text in another language' (2007: 174). Vertaalwetenschapper Gideon Toury treedt deze visie bij: vertalingen zijn volgens hem, net zoals hun brontekst, culturele feiten waarvan de positie in eerste instantie bepaald wordt door de doelcultuur. Teksten functioneren derhalve vrijwel onafhankelijk van hun origineel (Toury 1995: 26). Voor schrijvers die ook vertalen bestaat het hiërarchische onderscheid schrijven – vertalen dan ook geenszins, maar wordt vertalen beschouwd als een van de vele literaire activiteiten van een auteur. De lijn tussen vertaler en

schrijver wordt daardoor bijzonder troebel. Dat geldt zeker ook voor schrijver-vertaler Hugo Claus, wiens verhouding tot de bronteksten van zijn vertalingen steeds verandert.

Het is algemeen bekend dat Claus' vertalingen veeleer tegendraads van aard zijn, juist omdat de auteur zich de teksten heel sterk toe-eigent – dat werd ook duidelijk uit het *Filter*-themanummer 'Claus, vertaler pur sang' (2008). Iets soortgelijks blijkt uit de Clausbibliografie (2004). Bij de samenstelling van deze lijst van de afzonderlijk verschenen werken maakten de redacteurs geen onderscheid tussen zogenaamd 'oorspronkelijke' Clausteksten, bewerkingen en vertalingen door de auteur. 'Wat oorspronkelijk is en wat is bewerkt, wat bewerkt is en wat vertaald, is vaak moeilijk of niet uit te maken. Duidelijk is dat regelrechte vertalingen eerder zeldzaam zijn en dat Claus er veelal zijn stempel op heeft gedrukt, herkenbaar aan toon, taal en stijl' (Jacobs e.a. 2004: 19). Ook Ton Naaijens stelt dat Claus meer dan eens kritiek kreeg op zijn vertalingen 'vanuit het inmiddels achterhaalde standpunt dat betekenissen volledig moeten overeenstemmen om het label "vertaling" op een tekst te kunnen plakken' (Naaijens 2008: 3). Vooral in Claus' poëzie is het niet altijd duidelijk of het om een vertaling gaat, omdat de verhoudingen tussen origineel en vertaling heel grillig blijken en de teksten op een wisselende afstand van elkaar staan (2008: 3). Toch weerhoudt die vaststelling Naaijens er niet van om te stellen dat Claus, 'die soms geen vertaler mag of wil heten, uiteindelijk minder een schrijver en meer een vertaler is (2008: 5). Volgens de criticus zou het zelfs verhelderend zijn om Claus' volledige oeuvre te bestuderen alsof het een vertaling is, want 'dan zie je de creativiteit opborrelen, de verschuivingen en verschillen ontstaan' (2008: 8).

Een dergelijke analyse van Claus' oeuvre lijkt me echter te reductionistisch. De schrijver beschikte inderdaad over een intens literair geheugen, waardoor hij teksten op verschillende manieren in zijn oeuvre kan laten terugkeren. Dat betekent echter nog niet dat het hele oeuvre onder de noemer 'vertaling' kan worden gevat. Het lijkt mij veeleer zo te zijn dat vertalen, zelfs in een brede, niet-conventionele betekenis, slechts een van de vele strategieën is uit Claus' ruime schrijversrepertoire waarin allerlei vormen van herschrijvingen (van genres, teksten van anderen, andere media ...) beoefend worden. Hoewel de auteur beide etiketten wellicht niet zou appreciëren, omdat ze hem opsluiten in een veel te nauwe en determinerende 'kooi', lijkt het begrip 'herschrijver' me adequater, want veel ruimer, om diens schrijverschap te vatten. Ik denk hierbij niet alleen aan zijn vertalingen/bewerkingen (bv. *Orestes. Naar Euripides* (1976); *Sonnetten* (1986): cf. Marcoen 1994), maar evenzeer aan de satirische herschrijving in stripvorm van de mythe van het zowel Belgische als Vlaamse nationalisme in *De avonturen van Belgman 1* (1967) en de herschrijving van populair-literaire generische patronen zoals in *Het jaar van de kreeft* (1972) (cf. De Potter 2013) en *De geruchten* (1996) (cf. De Geest 2005). Ook als vertaler blijft Claus dus in de eerste plaats een schrijver – of beter gezegd – een herschrijver.

In wat volgt buig ik mij over de vraag in welke mate de bovenstaande vaststellingen ook gelden voor 'De tango'. Ik ben er mij van bewust dat het nogal kunstmatig is om vorm en inhoud los van elkaar te bestuderen in poëzie, maar ter wille van mijn argumentatie zal ik de semantiek en de vorm (structuur en stijl) van het gedicht hier toch uit elkaar halen.

Corrales en Balvanera

Een vluchtige vergelijking van de Spaanse tekst en de vertaling laat al zien dat Claus op het gebied van de semantiek dicht bij de brontekst is gebleven. Die vaststelling kan misschien gedeeltelijk verklaard worden door het doel van deze vertaling. Ze werd immers op aanvraag geschreven (cf. mededeling: Claus 1967a) en kan dus beschouwd worden als een vorm van broodschrijven. Ook het feit dat de vertaling, in tegenstelling tot de poëtische reflectie erover, nooit werd opgenomen in een bundel, kan er eveneens op wijzen dat de dichter de tekst als een *fait divers* beschouwde of misschien als een tussenstap (cf. de bijdrage van Vanasten & Hovens) in het creatieve schrijfproces van 'Over het vertalen van "De tango" van Borges'. Daartegenover staat dan weer dat Claus zich toch – getuige de verschillende pogingen om bepaalde strofes 'goed' te krijgen – heel wat moeite heeft getroost om een degelijke tekst af te leveren.

De vraag rijst of de auteur de originele Spaanse tekst als brontekst heeft gebruikt, dan wel of hij zich daarentegen gebaseerd heeft op een vertaling. Van Claus is bekend dat hij vaak niet de originele tekst en de meest verantwoorde klassieke editie gebruikt, maar werkt met toevallig op de kop getikte vertalingen of veelal obscure tekstversies (Claes 1984: 324; Naaijkens 2008: 5). Daarnaast gaf de dichter, anders dan bij andere vertalingen, expliciet aan dat het om een vertaling ging door gebruik te maken van de paratekst 'vertaling: Hugo Claus' (Claus 1967a). Die nadruk op het vertalen wordt nog versterkt door de toevoeging van het tweede gedicht, 'Over het vertalen van "De tango" van Borges' (Claus 1967b).

Dergelijke extratekstuele elementen wekken de indruk dat de dichter zich in het geval van 'De tango' (tenminste deels) effectief gebaseerd heeft op de Spaanse tekst van Borges. Dat wordt eveneens gesuggereerd door de kladjes. Vooral de eerste kladversie (Tf1 – Tf2) getuigt van een vrij diepgaande afhankelijkheid van de Spaanse brontekst. De Nederlandse verbasteringen en zelfs letterlijk overnames van Spaanse woorden wijzen daar duidelijk op. Verder blijkt het eerste klad een zeer vroege fase in het schrijfproces te zijn, waarin de originele verzen qua woordgebruik en zinsvolgorde heel sterk nagevolgd worden. Claus blijft semantisch gesproken dus veel dichter bij de brontekst dan we van hem gewoon zijn (vgl. bv. *Onder het melkwoud* (1957) of de zeer vrije vertalingen in *Dichterbij* (2009)).

Zo wordt in de achtste strofe 'otra candente ('roodheet'/ 'witgloeierend') rosa' (Tf1, s8) 'een andere incadencente [sic] roos', een soort vernederlandsing van het Spaanse 'incandecente' ('witgloeierend'). De vele schrijffouten, zoals 'mitologie' (Tf1s7) (naar het Spaanse 'mitologia') en 'gitaar' (Tf2s13) ('guitarra'); en letterlijke vertalingen zoals 'passie van liefde' ('pasión de amor' (Tf1,s3)) en 'een onzekere/vage roos' ('una rosa vaga' (Tf1,s4)) wijzen daarop. Wankеле constructies, zoals in de tiende strofe 'die in de gelukkige milonga handig uitvoert (tramar)' naar 'que trama' ('beramen', 'smeden') en 'la milonga venturosa' ('gelukkig') (Tf2, s10), zorgen er eveneens voor dat de eerste versie een vluchtig en voorlopig karakter krijgt. Ze bevestigen verder ook dat de eerste versie een vrijwel letterlijke vertaling van de Spaanse tekst is, die als basis fungeert voor de compositie van het Nederlandstalige gedicht. Deze visie wordt ondersteund door de aanvankelijke overname van een Spaanse term zoals 'El Sur', die zowat direct doorstreept wordt en vervangen door het Nederlandse alternatief 'het zuidkwartier' (Tf2s13).

De voorgaande vaststellingen impliceren echter niet dat de vertaler naast de Spaanse brontekst geen mesoteksten of intermediaire vertalingen (cf. Claes 2011: 53) gebruikt zou hebben. Claus deed dat, zo stelt Paul Claes terecht in *De mot zit in de mythe* (Claes 1984: 34), wel vaker. Waarschijnlijk heeft de dichter voor 'De tango' niet alleen een beroep gedaan op de Spaanse tekst maar ook op een (vrij letterlijke) Franse vertaling. De toevoeging van het woord 'isolé' tussen haakjes in de twaalfde strofe van de eerste kladversie wijst daarop. Het woord lijkt een tijdelijke oplossing te zijn, omdat een adequate Nederlandse vertaling voor 'aislado' nog niet is gevonden.

Ook in de tweede en derde versie is van ingrijpende semantische verschuivingen nauwelijks sprake. De kerngedachte van en de beeldspraak in de strofes blijft bijvoorbeeld zo goed als altijd bewaard. Ook blijven toponiemen als 'Corales' en 'Balvanera' of namen als 'Muraña' en 'Iberra' behouden, hoewel ze voor de lezer in de doelcultuur niet direct bekend in de oren klinken en op geen enkele manier verduidelijkt worden. Zo schrijft Claus in de derde versie (Tf7r):

Ik zoek hen in hun legende, de laatste sintel
die, zoals een verflenste roos in huis,
nog iets bewaart van dit dapper gespuis
van de Corrales en van Balvanera.

Barber van de Pol en Maarten Steenmeijer (Borges 2011: 343) vertalen de strofe daarentegen als volgt:

Ik zoek in hun legende, in verteerde
kolen, nu tot een roze gloed bedaard,

waarin iets van het schorem blijft bewaard
dat onze arme wijken domineerde.

De ingrepen van Van de Pol en Steenmeijer maken de verzen concreter, makkelijker te interpreteren voor de lezer. Bij Claus blijft de betekenis van de tekst, juist doordat hij dicht bij de oorspronkelijke verzen blijft, obscuurder en minder tastbaar. Borges' achtste strofe kondigt de idee dat de gangsters in de tango verder leven al aan, wat door Van de Pol en Steenmeijer (2011: 345) duidelijk wordt weergegeven:

Er is een andere nagloed van de as,
een roos die het trotse messentrekkersvolk
in leven houdt; daar is het zoals het was,
daar weegt de zwaarte van de dolk.

In Claus' uiteindelijke vertaling (1967a, cf. supra) klinkt de strofe een stuk hermetischer:

Maar in een andere sintel, een andere tintelende roos
worden zij geheel bewaard onder de as.
Daar schuilen de schitterende moordenaars. Tijdeloos
is de druk van hun stille dolk.

We kunnen in Claus' tekst bijgevolg hooguit betekenisnuances ten opzichte van het originele gedicht vaststellen. De enige betekenisverandering vinden we terug in de elfde strofe. Daarin heeft Borges (1964: 37) het over een gat ('el hueco') waarin de gele ronde van paarden en leeuwen draait ('Gira en el hueco la amarilla rueda / de caballos y leones') en waardoor het ik de echo van de tango's hoort. Van de Pol en Steenmeijer (2011: 345) vertalen de zinsnede als '[...] in het gat het gele rad [...] van paarden en leeuwen'. Zowel de schrijver als de vertalers gebruiken hier het beeld van het gat in de klankkast van de gitaar, dat de tonen van de tango laat weerklinken. Claus' versie getuigt echter van vertaalmoeilijkheden. Zo luidt de eerste versie (Tf2,s11): 'Ronddraait in [witruimte] de gouden ronde / van paarden en leeuwen [...]', wat natuurlijk een agrammaticale constructie is, want er is geen subject. In de tweede versie (Tf5,s11) wordt een plaatsbepaling toegevoegd: eerst 'In een cirkel draait de gouden ronde / van paarden en leeuwen [...]', en daarna 'Op de dansvloer draait de gouden ronde / van paarden en leeuwen [...]'. Die vertaling blijft behouden in de definitieve versie. Het gat van de gitaar, een verwijzing naar het melodische aspect van de tango, is bij Claus dus vervangen door een associatie met het dansende karakter ervan.

Verder vinden er ook enkele betekenisverschuivingen plaats, zoals in strofe veertien. Daar wordt de tango door Claus (1976a) gekarakteriseerd als volgt: 'Deze rukwind, de tango, deze heksentoer', terwijl Borges (1964, 37) nog spreekt over 'Esa ráfaga, el tango, esa diablura', een 'windvlaag' en 'een kwajongensstreek' (of 'kattenkwaad'). Dat Claus al in de eerste kladversie kiest voor een 'heksentoer' (f2,s14), benadrukt niet alleen veel meer de moeilijkheid en de duivelse kunstigheid van de dans. De vertaling wijst ook op de moeilijkheden die de vertaler ondervonden moet hebben; want logischerwijs kijkt de Vlaamse vertaler Claus anders aan tegen de tango dan zijn Argentijnse evenknie. Borges bediende zich immers van het Spaans, de taal der tango, die, anders dan het 'koele' Nederlands, wel speciaal gemaakt lijkt te zijn voor die virtueuze zuiderse ritmes. Deze discrepantie op het gebied van de inhoud als wel op dat van de sonoriteit wordt gememoreerd in het al genoemde 'Over het vertalen van "De tango" van Borges': 'En in het Spaans? // Ah, een harde, gladde doos met muziek er in' versus 'En in het Vlaams? // Eerder een pleister' (Claus 1967b). De Vlaamse dichter moet een hele heksentoer uithalen om tot een bevredigende vertaling van 'El tango' te komen, maar blijft gebonden aan de restricties en wetten van de doeltaal. Een volledige overzetting van inhoud en vorm is praktisch onmogelijk, en is in feite ongewenst. Zo schrijft Paul Claes (2002: 4) over de vertaalpraktijk van Claus: 'Vertalen is niet alleen herhalen en verschrallen. Het is ook naar zich toe halen en opnieuw bepalen.' En dat 'naar zich toehalen' beïnvloedt dan weer, zoals gezegd, de creatieve praktijk: de vertaling drijft de auteur er immers toe een ander, nieuw gedicht te componeren.

De muziekbond is verbrand

Op formeel gebied valt in de eerste plaats op dat Claus voor de bladspiegel van 'De tango' erg dicht bij de brontekst van Borges is gebleven (in tegenstelling tot in andere vertaalde gedichten; vlg. Naaijens 2008: 6). Hij behoudt de vijftien kwatrijnen. Toch betekent dat niet dat de structuur van Borges' verzen blindelings wordt overgenomen. Claus structureert en herstructureert daarentegen duidelijk, wat vooral blijkt uit de latere versies van de vertaling. Zo voegt de dichter omwille van het metrum en de klankenstructuur van het gedicht woorden toe. Een goed voorbeeld hiervan is de achtste strofe. In de eerste en tweede kladversie zien de laatste twee verzen er als volgt uit: 'Daar schuilen de schitterende moordenaars / en de druk van hun stille dolk' (Tf2,s8; Tf4,s8). In de derde kladversie (Tf8,s8) wordt het woord 'tijdeloos' toegevoegd in het derde vers waardoor eindrijm ontstaat met 'roos' uit het eerste vers. Uiteindelijk ziet de tekst er als volgt uit:

Maar in een andere sintel, een andere tintelende roos
worden zij geheel bewaard onder de as
Daar schuilen de schitterende moordenaars. Tijdeloos
is de druk van hun stille dolk.

De doorhalingen van de woorden 'geruisloos' en 'straffeloos' die aan deze uiteindelijke derde tekstversie voorafgaan, wijzen op een doelbewuste zoektocht naar een woord op '-oos'. Eerst wordt de volgorde subject-persoonsvorm omgekeerd en wordt het bijwoord 'straffeloos' toegevoegd. Dan wordt 'straffeloos' geschrapt en wordt gekozen voor 'tijdeloos', dat als deel van de volgende zin inversie en een veel sterker enjambement veroorzaakt (Tf8, s8). Dat enjambement creëert extra betekenis: 'tijdeloos' zorgt voor een pauze in de voortgang van de strofe door de versafbraak én door het terugwijzende rijm. Zo wordt ook de voortgang van de tijd in (de lezing van) het gedicht even stopgezet, waardoor alles een ogenblik lang statisch of tijd-loos wordt. Semantisch sluit 'tijdeloos' ook beter aan bij de nadruk op de tijd, die een bijzonder belangrijk motief is in het hele gedicht (zie strofes 1, 14, 15). Een soortgelijke aanpassing/toevoeging is er in strofe veertien. Borges (1964: 37) heeft het over de tango die 'los atareados años desafía' (de drukbezette jaren trotseert), en aanvankelijk vertaalt Claus dit bijna letterlijk: 'daagt de / trotseert de overbelaste jaren' (Tf2,s14). In de tweede versie (Tf6,14a) wordt het attributief gebruikte adjectief 'overbelaste' predicatief gebruikt en wordt de eigenschap 'grijs' toegevoegd. Op die manier ontstaat rijm met 'wijs', dat vanaf dan het woord 'melodie' zal vervangen:

Deze rukwind De tango, deze heksentoer
trotseert de jaren die overbelast zijn en grijs.
De mens, Van stof en tijd gemaakt
duurt minder lang dan de lichtzinnige wijs

Het spel met rijm en klank dat in Claus' vertaling zichtbaar wordt, bewijst dat 'De tango' op stilistisch vlak eveneens heel wat sporen van een creatieve genese in zich draagt. In Borges' gedicht is het rijmschema behoorlijk dwingend. Elke strofe bevat omarmend rijm, tenzij de negende, dertiende en veertiende strofe waarin gekruist rijm gebruikt wordt. Een soortgelijk rijmschema vinden we terug in de vertaling van Van de Pol en Steenmeijer. In Claus' definitieve versie (Claus 1967a) hebben de verschillende strofen daarentegen slechts de helft van een omarmend of gekruist rijmschema (of 'gebroken rijm'), met uitzondering van de dertiende en de vijftiende strofe, die volledig omarmend rijm hebben. Van die rijmschema's is in de eerste kladversie echter nog geen sprake. De tweede versie bevat daarentegen, naast vele lexicale en structurele wijzigingen, al heel wat aanzetten tot eindrijm (en kan dus zeker beschouwd worden als een geavanceerde kladversie), die verder worden uitgewerkt in de laatste kladversie. Op het vlak van het rijm neemt Claus dus een zekere afstand van 'El tango'. Te veel rijm wordt in moderne Nederlandse poëzie immers als veeleer oubollig en potsierlijk beschouwd. De reductie van het rijm zorgt er ook voor dat de strofes minder op zichzelf staan en meer de doorstroming van de tekst benadrukken dan de Spaanse strofes, waarin het omarmend rijm in de kwatrijnen eerder een gevoel van een gesloten eenheid oproept.

Uit de laatste kladversie blijkt dat Claus vooral in de derde, achtste en vijftiende strofe heksentoeren met woord en klank heeft moeten uithalen. Deze versie is een vrij exacte kopie van de tweede versie, met uitzondering van de ingrijpende correcties in de voornoemde strofes. Het rijmschema blijkt opnieuw de grootste hindernis te zijn, zoals al duidelijk werd uit strofe acht. In de vijftiende strofe wil Claus de ee-klank uit het eindrijm 'veeg-steeg' bijvoorbeeld laten resoneren in het binnenrijm, waarvoor hij nog vijf extra versies nodig heeft (Tf3,s15a-e). Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat de auteur het vertalen als volgt karakteriseert (1970: 68):

In het Vlaams: een pleister. Metrum zakt onder tafel.

De muziekbond is verbrand.

(non est possibile)

Natuurgetrouw kwakkelt, hoe kan het anders?

elke tango in het Vlaams op tweetijdige voeten.

In de praktijk blijkt het evenwel nogal mee te vallen met dat kwakkelen. De derde en de zevende strofe illustreren treffend hoe Claus in de doeltaal eveneens met de klank en de vorm van de woorden gaat spelen. Borges heeft het in deze strofes over 'la epopeya', en 'una canción de gesta':

[3] ¿Dónde estarán aquellos que pasaron,
dejando a la epopeya un episodio,
una fábula al tiempo, y que sin odio,
lucro o pasión de amor se acuchillaron?

[7] Una mitología de puñales
lentamente se anula en el olvido;
Una canción de gesta se ha perdido
entre sórdidas noticias policiales.

In de eerste kladversie vertaalt Claus 'epopeya' eerst letterlijk als 'epopee' (Tf1,s3), wat hij in het tweede klad vervangt door 'heldenzang' (Tf3,s3). In datzelfde klad wordt in de zevende strofe 'chanson de geste' uit het eerste klad (Tf1,s7) echter eveneens ingewisseld voor 'heldenzang' (Tf4,s7a-b), wat zorgt voor een stilistisch onelegante herhaling. In de derde kladversie behoudt Claus daarom de 'heldenzang' uit de zevende strofe, maar wordt die uit de derde strofe ingeruild voor 'epos' (Tf7r,s3):

[3] Waar zijn zij, die nu ondergedoken zijn
die in het epos een episode hebben nagelaten
en in de tijd een fabel, en die zonder haat en
zonder baat of hartstocht elkaar hebben neergestoken? (Tf7r,s3)

[7] Een fabelleer van messengevechten
is traag in de vergetelheid vergaan.
In de gore politieberichten
is een heldenzang verloren gegaan. (Tf7r,s7)

Zo ontstaat de paranomasie 'die in het epos een episode hebben nagelaten' (Claus 1967a), die het ritme van de strofe voortstuwt. Die aandrijving wordt nog versterkt door de assonanties van de lange 'a' (die als een alternatief kunnen gelden voor het klankenspel in de overeenkomstige Spaanse verzen: 'nagelaten – fabel – haat – baat – elkaar'. Vooral de versovergang '[...] zonder haat en / zonder baat' doet door het binnenrijm denken aan de hoekige ritmiek van de tango. De dansende beweging van de definitieve verzen maskeert de moeite waarmee die vorm werd bereikt en waarvoor de woordplaatsing en woordkeuze essentieel bleken (Tf3,s3).

De smaak van het verlorene

In de elfde en de twaalfde strofe brengt Borges de echo van de tango voor het voetlicht, die de herinnering aan de heldendaden van de messenvechters levend houdt. Claus (1967a) blijft in zijn

vertaling van deze strofes trouw aan zijn bron:

[...] Ik hoor de echo
van die tango's van Arolas en van Greco
die ik heb zien dansen langs de straat

in het ogenblik dat nu gerezen is
dat, tegen de vergetelheid, zonder oponthoud
zijn smaak van het verlorene behoudt,
van wat verloren en wat teruggevonden is.

Deze echo van Borges' verzen is exemplarisch voor Claus' vertaalstrategieën in 'De tango'. Op semantisch en macrostructureel blijft hij veel dichter bij de brontekst dan doorgaans het geval is. Qua betekenis verandert er meestal weinig: niet in de vrij letterlijke vertaling van Borges' tekst (het eerste klad) en evenmin in de tweede en de derde kladversie, die geavanceerder zijn. Het aandeel van betekenisveranderingen en -verschuivingen in de vertaling is dus veeleer beperkt. De Nederlandse tekst houdt de smaak van de originele Spaanse verzen in die zin dus levend.

Tegelijkertijd laat het beeld van de echo ook ruimte voor een noodzakelijke kanttekening: elke echo zorgt namelijk voor vervorming en, op die manier, voor vernieuwing. Of zoals Paul Claes (2011: 10) het verwoordt in *Echo's echo's*:

De tragiek van de nimf Echo is die van alle spreken, die van alle literatuur. Altijd en overal hebben dichters en vertellers andere dichters en vertellers herhaald. Dat kon niet anders, want als ze werkelijk origineel waren geweest, zou geen mens hen hebben begrepen. [...] Het enige wat de literator kan doen, is de woorden die hij hoort tot eigen voordeel omvormen. Zoals Echo's echo's.

Claus' toe-eigening van de tekst voltrekt zich bij uitstek in de vorm van het gedicht. Formeel wijzigt er heel wat in zijn versie van 'De tango': de dichter veroorlooft zich belangrijke vrijheden ter wille van het metrum en de rijmstructuren van het gedicht. De vertaler gooit niet alleen de structuur van de Spaanse verzen om, maar ook die in zijn eigen kladversies, opnieuw vanuit metrische, rijmtechnische en stilistische overwegingen. Dat is niet verwonderlijk: het gedicht is immers méér dan een gewoon gedicht; het is ook een tango, een ritmische dans. De dichter moest niet alleen de letterlijke betekenis en de verhalende lijn van 'El tango' overzetten naar het Nederlands, maar evenzeer klank en ritme naar de doeltaal transponeren. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat Claus heel wat expliciete en subtiele aanpassingen aanbracht en ging spelen met de specifieke middelen die de doeltaal rijk is om Borges' tango op Vlaamse akkoorden te zetten. 'De tango' is dus tegelijkertijd een vertaling én een nieuw gedicht dat de sporen van een creatief genesep proces in zich draagt. Het is Claus' herschrijving van Borges' 'lichtzinnige wijs' tot zijn eigen Vlaamse treurlied van een dans.

Noten

1 Georges Wildemeersch nam de vertaling ook op in de rubriek 'Ongepubliceerd en ongebundeld werk' in *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Claus-studie 4* (2005: 35–37).

2 Deze tekst publiceerde Claus dus wel in het reguliere circuit. De tekst maakte eerst deel uit van de gedichtenreeks 'Dagboekbladen' in *De Gids* (1970), later van de cyclus 'Dagboekbladen' in de bundel *Van horen zeggen* (1970).

3 Ik dank Georges Wildemeersch van harte voor zijn advies en zijn hulp bij het verzamelen van de nodige documenten en manuscripten. Alle transcripties en facsimile's van de originele kladjes (die zich bevinden in een privécollectie) zijn beschikbaar via Linde.DePotter@UGent.be en afgebeeld in de [bijlagen](#) bij dit artikel op deze website.

Bibliografie

- Bassnett, Susan. 2007. 'Writing and Translating', in: Susan Bassnett & Peter Bush (eds.), *The Translator as Writer*. London: Continuum, p. 173–183.
- Borges, Jorge Luis. 1964. 'El tango', in: idem, *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, p. 36–37. Ook verkrijgbaar via <http://www.literatura.us/borges/elotro.html>
- Borges, Jorge Luis. 2011. *Alle gedichten*. Vertaald door Barber van de Pol en Maarten Steenmeijer. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Brokken, Jan. 1978. 'Hugo Claus', *Haagse Post*, 2-12-1978, p. 76–78. Ook verkrijgbaar via http://theater.ua.ac.be/claus/html/1978-12-02_claus_haagsepost.html
- Claes, Paul. 1984. *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claes, Paul. 2002. 'Hommage aan de vertaler Hugo Claus', *Filter: Tijdschrift over vertalen*, 9:2, p. 3–4.
- Claes, Paul. 2011. *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Nijmegen: Vantilt.
- Claus, Hugo. 1967a. 'De tango', in: *Tango. Programma Koninklijke Nederlandse Schouwburg*. Antwerpen: KNS, z.p.
- Claus, Hugo. 1967b. 'Over het vertalen van "De tango" van Borges', in: *Tango. Programma Koninklijke Nederlandse Schouwburg*. Antwerpen: KNS, z.p.
- Claus, Hugo. 1970a. 'Dagboekbladen', *De Gids*, 133, p. 247–253.
- Claus, Hugo. 1970b. *Van horen zeggen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- De Biasi, Pierre-Marc. 2004. 'Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work', in: Jed Deppman, Daniel Ferrer & Michael Groden, *Genetic Criticism. Texts and Avant-Textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, p. 36–38.
- De Geest, Dirk. 2005. "'De verschijnselen zijn verdwenen. Ons dorp is gered." *De geruchten als streekroman*', in: Georges Wildemeersch e.a. (eds.), *Het teken van de ram 4. Bijdragen tot de Claus-studie*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 279–297.
- De Potter, Linde. 2013. "'t Sprookje is uit, the thrill is gone." Hugo Claus als herschrijver van populaire narratieve sjablonen in *Het jaar van de kreeft* (1972)', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 129:2, p. 169–188.
- Ferrer, Daniel. 2011. *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*. Paris: Seuil.
- Jacobs, Katrien e.a. 2004. *Hugo Claus – Voor twaalf lezers en een snurkende recensent. Bibliografie van de afzonderlijk verschenen werken*. Rijswijk: Elmar.
- Marcoen, Kristel. 1994. 'Schaduwen op rijm. Claus' *Sonnetten* en Shakespeare', in: Georges Wildemeersch e.a. *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 1*. Leuven/Amsterdam: Kritak/De Bezige Bij, p. 211–231.
- Naaijken, Ton. 2008. 'Op tweetijdige voeten. Hugo Claus, resoluut poëzievertaler', *Filter: Tijdschrift over vertalen*[themanummer Claus, vertaler pur sang], 15:3, p. 3–10.
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins.
- Vanasten, Stéphanie. 2008. 'Een Vlaamse tango. De dichter Claus als vertaler', *Filter: Tijdschrift over vertalen*[themanummer Claus, vertaler pur sang], 15:3, p. 11–21.
- Van Hulle, Dirk. 2007. *De kladbewaarders*. Nijmegen: Vantilt.
- Wildemeersch, Georges. 2005. 'Hugo Claus. Ongepubliceerd en ongebundeld werk', in: Georges Wildemeersch e.a. *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Claus-studie 4*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Bij, p. 11–90.

Linde De Potter (Gent, 1989) is verbonden aan de Vakgroep Letterkunde van de Universiteit Gent. Ze werkt sinds oktober 2013 aan een proefschrift over het proza van Hugo Claus, over wiens oeuvre ze ook publiceert.

©Linde De Potter

Bron: <http://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/een-rukwind-en-een-heksentoer.aspx>